

“文学穿越性”理论辨析

叶 虎

内容提要 本文从反映论、表现论和形式论的视角评析了“文学穿越性”理论的价值和意义，并以整体的、发展的、动态的目光和中西文论参照的视角，对其值得商榷之处进行了一些探讨。

关键词 “文学穿越性”理论 反映论 表现论 形式论

作为否定主义文艺学的一个核心范畴，“文学穿越性”理论建构的逻辑起点是“本体性否定”。尽管以“穿越性”作为对文学性的实现程度的理论概括正式出现于《一个非文学性命题——“20世纪中国文学”观局限分析》^①一文中，并在《文学的穿越性》^②中作了集中的阐述，但关于“文学穿越性”的思想可以说一直贯穿于否定主义理论的发展脉络中。

—

20世纪，反映论或能动的反映论的文学本质观异军突起，逐步上升为一种主导性文学观念，并最终成为一种占统治和支配地位的文学观。文学反映论在发展的行程中出现了一系列的问题，引起了80年代初众多学者对反映论的论争与反思。他们提出了情感认识论、形象认识论、审美认识论来纠正机械反映论及庸俗社会学所带来的负面效应。其中，审美反映论（或审美意识形态论）越来越得到文艺理论界的广泛认同。其代表人物钱中文先生就认为应该“把文学的第一层次的本质特性界定为审美的意识形态性”。^③

在“文学穿越论”的视域下，反映论的基本含义及其局限在于：1. 相当一部分作品不是诉诸于情感、形象，而是诉诸于情绪、观念乃至形式，因此就不能各取所需来把握文学认识论，也不能撷取文学创作中的某一方面内容来统揽全局。至于“审美认识论”，似乎接触到“体验”的模糊性，但是审美不是认识论，而是认识论之前或之中的一种特殊状态，其特质是创造性的天人合一。所以审美的本质是不可言说，而不是艺术的难以言说。另一方面，认识论地把握艺术和现实的关系，还在于很难包揽艺术创作必备的创造性特质，造成价值本体论的

缺失。2. 现实与文学并不是“源泉”关系，而是“材料”关系；现实再生动、再丰富，也不能决定文学的成功和高水准；现实的任何内容，在艺术中只能受制于艺术结构处理的需求。^④由是，文学与现实的关系与其说是一种“反映”关系，毋宁说是一种“穿越”关系。“如果说艺术有什么本体的话，那么这个本体也只能首先存在于艺术与现实的这种特定的否定关系之中，也即艺术只能是对特定现实的否定结果”。^⑤这就要求作家在进行文学创作时，以文学穿越现实的个体化努力来考察、衡量文学的文学性强度，即“穿越政治——穿越文化——走向人类”。^⑥就第一个层面来说，文学既不是“依附”政治的，也不是“脱离”政治的，而是“穿越”政治的。摆脱“工具文学”并不主要是要求文学相对于政治的独立权，作家完全可以在作品的表层形态上呈现与“道”的某种亲和性，但在终极内涵上却可以开拓出更为深远的意境、意味和意绪，使作品内涵体现多层次性。^⑦就第二个层面来说，“穿越文化”意味着“对文化现实的否定”。这种“否定”，是指在性质上对文化“制约”的摆脱，而不是指对“文化”的摆脱。就最后一个层面来说，“走向人类”不仅对政治现实的穿越进入文化现实空间，而且也应在对文化现实空间的穿越中进入形而上的人类性空间。^⑧由此可见，“文学穿越性”理论与文学反映论的重要差异在于：前者强调艺术既包含认识活动，也不能认为艺术就“是”价值形态。反映论和认识论地看待文学，可以解释作家产生了作品，甚至可以解释作家产生了生动形象的作品，但是假若作家模仿既定的传统群体化的思想和西人的思想，并且也模仿前人和他人的创作形式，那么这样的作品就会因失去对现实的穿越性而影响其创造的质量，从而认识论就会因缺乏价值本体

论的赋值而浮泛和无力。^⑨

另一方面,在文学与现实的关系上,“文学超越性”理论强调两者的“不同而并立”,关注文学不满足于现实而又穿越现实的品格,这与传统反映论奉为定律并迄今产生影响的“文学来源于生活,又高于生活”构成了显著的区别。这些区别既使我们看到了进行“个体化理解”、“建立个体化世界”的深刻之处,也有令我们心存疑惑的地方:一是传统反映论所主张的“文学来源于生活,又高于生活”,它比生活“更有组织性,更有集中性,更典型,更理想,因此就更带普遍性”^⑩,确实也能解释许多文学创作现象,况且文学性的三层金字塔归根结底也在一步步地离开生活的原始粗糙形态,走向形而上的“个体化理解”世界,这个世界在本质上依然是对“生活世界”的更高层次的理性思考,那么,文学与现实又怎能做到“不同而并立”?或者说,两者的“不同而并立”到底体现在哪些方面?二是当吴炫先生说“从知识等间接环节吸取材料,进行艺术再造性想象”,“作家的艺术体验和理解是文学创作的源泉,现实的材料是在这种体验和理解中被激活的,进而生发出艺术的意味”^⑪时,我们确实赞同“现实的原生性在文学中便肯定具有被改变的含义”^⑫,也很能理解他对“本体性否定”的强调,但如果追问这些“知识等间接环节”的来源时,我们只能说来自于现实世界,即文学可以利用材料,却无法摆脱现实,尽管这种现实必然要经过作家的艺术结构的处理。在此必须要作出区分的是文学创作源泉与文学创作对象,正如钱中文先生所指出的:“我们常把文学创作的源泉与对象混同,其实两者的内涵并不一致。文学创作的源泉,应当是指客观的现实生活。它的对象,则是被主体所把握,并被融入了主观性的心理现实。”^⑬因此只可以说作家的艺术体验和理解的深浅度是文学超越性强弱的一个重要的决定因素,而不是源泉。三是文学的“超越性”与“超脱性”的关系问题。关于这一点,虽然吴炫先生也谈到了一些,“我之所以不赞成‘超脱’,是因为‘超脱’主要是建立在西方‘此岸’与‘彼岸’两分法的宗教文化基础上,既容易导致西方封闭于现实的纯粹抽象艺术和形而上学,也容易导致‘彼岸’优于‘此岸’的轻视现实的审美观和历史进步观——前者不符合中国文学经典注重具体现实的特性,后者不符合中国文化的和谐精神(当然我也不赞同中国传统文化所讲的‘超脱’),‘‘超越性’所说的审美理想并不一定指创造性,因为宗教性超越就不要求个体的创造”,^⑭不过有些论述还尚显模糊,缺乏必要的论证。譬如,什么是超越?超越与穿越究竟有什么区别?超越性为什么达不到创造性?超越是否也能到达“个体化理解”的最高境界?如果这些问题没有得到明晰的阐释和论证,显然会影响理论的适切性和普遍性。

二

与反映论文学观相对照,表现论文学观更侧重于表现主体、自我、个性。就中国而言,传统的“诗言志”、“诗缘情”往往囿于封建礼教的藩篱,“发乎情,止乎礼义”。至19世纪末、20世纪初的“诗界革命”,黄遵宪倡导“我手写我口”的浪漫主义抒情原则打破了这种束缚自我个性、情感的格局。五四新文学革命之后,浪漫主义的抒情表现原则得到大力张扬,认为只有自我的真情实感才是文学创作的动力和源泉。在西方,尽管“摹仿说”长期占据文学界、美学界的中心位置,但自18世纪末以来,以表现论为理论核心的浪漫主义文学思潮席卷欧洲大地,崇尚人的欲望、感性,要求感情的解放,极端强调主观精神及其在文艺中的创造作用。20世纪初以克罗齐、科林伍德为主要代表的表现主文论、美学承续了康德美学、柯勒律治的浪漫主义诗学和19世纪“为艺术而艺术”主张的传统。其中以“艺术即直觉、即表现”而著称的克罗齐被认为是“鲜明地标榜一种艺术哲学,即每件艺术作品是一个独特而个别的结构,是精神的表现,因此是一种创造(只受它自己规律的支配),而不是一种模仿(受外在规律所支配)”^⑮。科林伍德也认为艺术是“通过为自己创造一种想象性经验或想象性活动以表现自己的情感”^⑯。符号论美学家苏珊·朗格更是旗帜鲜明地标举“艺术,是人类情感的符号形式的创造”^⑰。

“文学超越论”批评了“自我表现说”,彰显了文学“走向人类”的宽阔视野和深邃境界,与中国传统侧重表现一己之悲欢离合的“缘情说”、“性灵说”、“个性说”拉开了距离,也与西方表现主义偏好狂喜、痛苦、痴迷、绝望乃至恐惧的情绪表现而没有自己对世界的独特理解形成了差异。它还以对不同现实的“本体性否定”为标准对“文学性”由低到高的展开作了细致的规定,即由“对生存和概念现实的本体性否定”(形象)到“对艺术表现现实的本体性否定”(个象)再到“对艺术理解现实的本体性否定”(独象)的层次划分实现了对“表现论”的推进和深化。当然,吴炫先生对“表现论”的穿越显然与克罗齐、科林伍德的自我表现论相对立,而与苏珊·朗格的“纯粹的自我表现不需要艺术形式”^⑱,艺术符号应是一种“能将人类情感的本质清晰地呈现出来的形式”^⑲有着明显的衔接关系,但与后者不同的是,吴炫先生认为“艺术是人类情感符号的创造”的观点,在艺术表现内容上,存在着挂一漏万的局限。艺术符号化的内容远远不仅仅是情感、事件、欲望、情绪乃至观念,实际上都可以成为艺术形式化、符号化的对象——事件在符号化中成为情节,欲望在符号化中成为对欲望的体验与思考,情绪在符号化中成为意绪,观念在符号化中成

为生动的意味。因而，艺术符号化的力量是可以“穿越”一切现实生活的内容的，而现实生活内容则是无所不包的。因而“艺术是人类情感符号的创造”就是不准确的，毋宁说艺术是现实生活的具象符号创造更为准确。^④但在此必须指明的是，苏珊·朗格所谓的“情感”是广义的，它是指“人所能感受到的一切”^⑤。既然如此，情节、对欲望的体验与思考、意绪和生动的意味统统都被包罗在“情感”之中。其次是对“形象”的理解问题。根据艺术形象体现审美理想的程度，可以把艺术形象分为一般形象和高级形象两个级位。前者分为“写实性形象”、“抒情性形象”和“表意性形象”，后者分为“典型”、“意境”和“象征意象”三足鼎立的艺术至境结构。^⑥从吴炫先生对形象的理解来看，仅仅停留在具体感性的鲜明生动的一般形象上，还没有深入到艺术至境结构的纵深层次上。这样，吴炫所说的“一个小学生也可以写出一篇具有形象性的散文或小说”^⑦，对于前者也许是可以达到的，但对于后者来说就未必能做到。尽管这是对于形象的不同理解，但是如果对于形象的诠释过于狭窄，势必会影响到理论的周延和说服力。第三是由“表现自我”所引发的“文学穿越性”理论与以阿多诺、马尔库塞为代表的法兰克福学派辩证否定观念（否定的辩证法）的区别问题。在吴炫先生看来，这主要表现在：1. 后者通过艺术来“对抗”理性现实，其反理性现实功能明显；前者主张艺术与现实“不同而并立”，使人获得心灵依托而与现实构成“平衡”感。2. 后者反理性、反文化、反艺术的“否定观”，解释面狭窄使其不可能研究艺术的共同之“根”，也就是很难真正成为所有艺术的本体论；反理性、反文化的角色又使得法兰克福学派要解放的只是人的“潜能”，而不是要构筑新的艺术世界。换句话说，理性与反理性只是真正的艺术所要凭藉的材料——好的艺术不是表现群体性的理性，也不是表现大家都潜藏着的非理性，而是如何穿越它们，构筑一个独一无二的艺术世界。^⑧这里强调对群体性的理性与非理性进行“穿越”以建立一个独特的世界无疑是正确的，但却忽略了一个问题：以文学对抗现实和以文学穿越现实是否都可以导致有独特意味的文学经典的诞生？从法兰克福学派推崇的现代艺术来看，通过揭示社会的隐秘真实（这种真实的惟一本质却是不真实性和无意义性）显示出艺术的否定精神力量的反艺术，其实质在于用公开的非理性剥除了工具理性原则下的非理性，而在公开的非理性背后显示出真正的理性精神。^⑨这就说明理性与非理性的二元对立不能从根本上概括经典作家的创作特质，在这点上我们赞成吴炫所说的“真正的经典作家是不能以理性或反理性去把握的”^⑩，但这并不是说“艺术对抗现实”观就不能创造出富有艺术独特意味的作品，而只能说明用艺术来对抗现实也好，用艺术来与现实“不同而并立”

也好，这只是理论家对艺术与现实关系的不同理解，并不妨碍前者就不能建立自己独特的艺术世界。

三

“文学穿越性”的理论价值还在于对文学形式论的批评和阐释。在我国传统文学理论中，文学的艺术形式与思想内容是分离的二元，前者是被后者决定的第二性的东西。形式是附属于内容的，其价值无非是为内容服务。这种内含等级制的二分法长期以来使艺术形式问题没有得到应有的尊重，以致成为文学研究中事实上的空白地带。随着文学研究的深入发展，形式问题越来越引起人们的重视。特别是70年代末以来，西方的形式主义、新批评、结构主义这一派以强调文本形式研究为主体而激烈排斥文学与社会关系研究的理论的引进，使长期受到政治论诗学困扰的学者们好像发现了理论探索的新大陆一样趋之若鹜。随着文学实践的发展及文学理论研究的深入，“形式主义”文论一派认为的“形式即是目的”，排除文学内容的观点，已经越来越为中西文学研究者所诟病。没有无内容的形式，也没有无形式的内容，基本上成为人们的共识。相对而言，克莱夫·贝尔的“有意味的形式”中包含着摒弃传统文艺学、美学内容——形式二分法的弊端，主张形式与内容（意味）的浑然统一，让意味消融在形式之中，传统主客二元分立的格局转变为主客统一的模式，这对于习惯主客体辩证思维的中国学者来说无不吸引力。

在吴炫先生看来，1. “形式”本体论是西方话语链中一个最能反映西方文化特点的文学观。“形式”本体论的“本体”含义，是指文学的文学特性来自于一种“有意味的形式”，其实质是一种认识论性的本体论。文学在走过“摹仿”（客体）、表现（主体）之后，“形式”的提出只不过意味着一种主客体的统一，即凝结着主体意味的客体。2. “形式”本体论的要义在于“形式”的抽象化、意态的形而上化、意旨的不确定化，这与中国文学“形式”讲究的具象化，意态通过具象走向形上，以及当代文化意旨的相对确定性不相吻合。这就要求我们打破“具象与抽象”、“形下与形上”、“逻辑与形象”这些二元对立的认识论思维模式，开辟既能融会二元、又是二元所不能包括的新的思维向度。3. 联系到当代中国创作实践，作家们缺乏一种“具象性形式”，“通过写实走向形上”，“作品意旨通过确定性走向不确定性”的二元整合、超越的意识。^⑪这种形而上的特殊的意味、意绪的传达得自于纯粹形式能否赋予作家的“个体化理解”。这种个体化理解建基于中国文化的当代转型、现代化、人在成为真正的人和丰富的人等确定性的文化意旨上，以区别于西方在理性完善、人的完善和现代文明之后的无路可走、历史终结感的语境中所生发的某些哲学观念和意绪。至

此,在“文学穿越性”理论那里,应以文学穿越现实的“文学性”来消解“纯”与“不纯”的二元对立。“纯”与“不纯”,其实都是作家准备穿越的文化材料与艺术材料——一篇“不纯”的文学作品可以成为好作品,那是因为作家将社会内容都化为自己的“个体化理解”的材料,所以社会与时代无以说明一篇优秀的作品;一篇“纯”的文学作品,如新潮文学也可以写成差作品,那是因为作家没有将自己的情绪、体验和其他艺术形式化为自己的“个体化世界”的材料。^④

由此我们可以看出,“文学穿越性”理论对“形式论”的批评和阐释始终立足于当代文学的具体现实,充分考虑到了中国特殊的文化语境。正是在这一基点上,吴炫先生廓清了“有意味的形式”论的神秘主义倾向,指出了其认识论性的本体论实质未扎下根的原因正在于中国缺乏这一文化语境。另一方面,又依托于中国现实境遇,提出了打破二元对立的认识论思维模式,开辟既能融会二元、又是二元所不能包括的新的思维向度,以及穿越“纯”与“不纯”的二元对立模式,以“个体化理解”建立不同于西方的哲学观念和意绪,将准备穿越的文化材料与艺术材料化为自己的“个体化世界”的材料的新的致思方向。这些对于我们深入思考“形式论”及其在中国的创作得失具有一定的启发意义。但问题在于如何打破上述那些二元对立,达到融会二元、又非二元所能包括的境界呢?吴炫先生对此语焉不详。其次,在这个全球化浪潮日甚一日的时代,在强调文化的全球化不可能是所有民族文化完全一体化的同时,是否意味着中国作家对世界的理解就必然要建基于中国文化的当代转型、现代化、人在成为真正的人和丰富的人等确定性的文化意旨上,而不能产生出“我是谁?我从哪里来?我到哪里去?”这样类似现代西方哲学的疑问呢?是否中西方作家对世界的理解只能囿于文化的壁垒而不能产生普遍性的价值认同呢?再次,西方的理性完善,人的完善的说法也不是太确切。我们只能说西方理性的所谓“完善”充其量是工具理性的日益膨胀,进而压倒人文理性,从而使“工具理性”取代了上帝的位置,这只能说明理性的“失衡”而不能理解为真正的“完善”。这可以从叔本华、尼采、海德格尔、法兰克福学派以及众多后现代主义思想家对工具理性和科技理性的批判中见一斑。同样,人也没有达到完善的程度。人已从“万物的尺度”(普罗泰戈拉语)、“为自然立法”(康德语)沦落为主体零散的碎片,这又谈何“人的完善”呢?

综上所述,“文学穿越性”理论从一个崭新的视角向我们展示了以“个体化理解”建立“个体化世界”的文学性实现的向度,在对反映论、表现论和形式论反思和

推进的基础上建立了自己的理论品格。当然,作为一种处于初创期的理论,“文学穿越性”思想还有待完备,有些观点还有待进一步商榷和讨论,但这种致力于文史哲原创的努力使得“文学穿越性”理论具有了自己较为独特的思想品格,从而凸显于这个摹仿大于创造、阐释多于思想的时代。

注释:

- ① 吴炫:《一个非文学性命题——“20世纪中国文学”观局限分析》,《中国社会科学》2000年第5期。
- ②④ 吴炫:《文学的穿越性》,《上海文学》2001年第5期。
- ③ 钱中文:《文学原理——发展论》,社会科学文献出版社,1989年版,第100—110页。
- ④⑥⑦⑨⑫⑬⑭ 吴炫:《中国当代文学批判》,学林出版社,2001年版,第290—294页,第340页,第288页,第292页,第290页,第295—296页,第312—314页。
- ⑤ 吴炫:《否定本体论》,贵州人民出版社,1994年版,第313页。着重号为原文所加。
- ⑧⑪ 吴炫:《走向艺术否定论》,《文艺理论研究》1997年第2期。
- ⑩ 毛泽东:《在延安文艺座谈会上的讲话》,《中国文论选》(现代卷下),江苏文艺出版社,1996年版,第305页。
- ⑪ 吴炫:《试析二十世纪中国三大文学观》,《浙江学刊》2001年第6期。
- ⑬ 钱中文:《新理性精神文学论》,华中师范大学出版社,2000年版,第163页。
- ⑭ 吴炫:《辩证否定与依附思维无助于文学创造——答杨春时、孔范今、秦弓等先生》,《学术月刊》2002年第4期。
- ⑮ 参见[美]卫姆塞特·布鲁克斯:《西洋文学批评史》,中国人民大学出版社,1987年版,第480页。
- ⑯ [英]科林伍德:《艺术原理》,中国社会科学出版社,1985年版,第156页。
- ⑰⑱ [美]苏珊·朗格:《情感与形式》,中国社会科学出版社,1986年版,第51页,第9页。
- ⑲⑳ [美]苏珊·朗格:《艺术问题》,中国社会科学出版社,1983年版,第107页,第24页。
- ㉑④⑤ 吴炫:《西方若干文艺学局限分析》,《文艺理论研究》2000年第6期。
- ㉒ 童庆炳主编:《文学概论》,武汉大学出版社,2000年版,第180页。
- ㉓ 参见叶虎:《20世纪中国现实主义文学运动之反思》,《学术月刊》2002年第6期。

作者单位:厦门大学新闻传播系

责任编辑:王卓